

О. В. Степанова

ПЬЕСЫ Т. СТОППАРДА 1990-х гг.: СВОЕОБРАЗИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

Тома Стоппарда можно назвать одним из наиболее известных и читаемых драматургов современности. Практически нет ни одной энциклопедии, ни одного учебника или критической статьи, посвященной западной драматургии, где не было бы упомянуто это имя. Его пьесы становятся классикой практически сразу после их создания.

Пьесы, благодаря которым драматург стал знаменитым, появились в 60—70-е гг. Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», представленная на суд зрителя и читателя в 1966 г., сделала Стоппарда популярным. К теме трагедии маленького человека, его заброшенности в большой мир, его растерянности автор подошел нетрадиционно: он «извлек из хрестоматийной высокой трагедии заложенную в ней и порожденную ею другую драму» [Злобина, 1996]. В 1972 г. ставится пьеса «Прыгуны», которая признается лучшей пьесой года, затем, в 1974 г., «Травести». После этого Стоппард пишет более десятка пьес, однако по силе и мастерству они значительно уступают названным. Нельзя сказать, что в конце 1970-х — 1980-е гг. Стоппард совсем уходит в тень; он продолжает писать, но его первые произведения оказываются ярче, выразительнее, глубже, чем созданные им в указанный период.

1990-е гг. можно считать вторым подъемом в творчестве Стоппарда. В 1993 г. появляется «Аркадия», которую сразу называют шедевром и лучшим произведением Т. Стоппарда. Энн Бартон пишет: «Стоппард говорил, что готовится писать «Аркадию» так же, как готовятся к экзамену, — терпеливо поглощая содержимое огромного количества книг. Чувствуется, что он не только скрупулезно изучил ландшафтную архитектуру и постньютоновскую математику, но и тщательно проштудировал биографию Байрона, главного отсутствующего героя» [Бартон, 1996, 77]. По мнению Ю. Г. Фридштейна, «Аркадия» «пленила вновь своей ослепительной театральностью, тем абсолютным знанием законов сцены, которое никогда, кажется, не было в драматургии Стоппарда явлено столь ошеломительно» [Фридштейн, 2000, 311]. Через два года Стоппард создает на основе радиопьесы «В родной стране» («In the Native State», 1991) «Индийский портрет» («Indian Ink», 1995). Пьеса вызывает одобрение: «Почти энциклопедическая информация в произведении вдохновляет. Зритель открывает для себя незнакомые факты культуры и истории. Стоппард виртуозно владеет языком» [Lazere, электрон. ресурс]. В 1997 г. Стоппард пишет «Открытие любви» («The Invention of Love», 1997). Главный герой пьесы Альфред Эдвард Хаусман (АЭХ) попадает в Аид, откуда видит своих друзей, преподавателей и себя студентом Оксфорда. Два изображенных мира, подземный и земной, тесно сплетаются с античностью.

Все три пьесы построены на сложном материале, требующем огромных знаний. Однако этим их сходство не ограничивается. Все эти пьесы объединяет принцип их построения, их пространственно-временная организация. В 90-е гг. Стоппард смело экспериментирует со временем и пространством. Поэтому изучение хронотопа этих пьес становится интересной и плодотворной задачей. Изучение именно комплекса «время — пространство», а не каждой из этих категорий в отдельности. Мы согласны с М. М. Бахтиным, который подчеркивает, что пространство и время в литературном произведении — это единое, неразделимое целое: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин, 1975, 235].

Драма — особый род литературы. Категории пространства и времени проявляют себя в драме по-особому. Здесь можно говорить о таких понятиях, как физическое время спектакля и сценическое место действия. По мнению Хализева, «драма привержена к замкнутым в пространстве и времени картинам (“сценическим эпизодам”), которые наполнены высказываниями персонажей. ...В пределах сценического эпизода действие происходит в определенном месте, адекватном пространству сцены, и на протяжении промежутка времени чтения или просмотра данного эпизода. Изображаемое время (время действующих лиц, сюжетное, условно говоря, реальное) здесь имеет ту же протяженность, что и время исполнения и восприятия произведения (актерское, зрительское, читательское)» [Хализев, 1978, 46, 161]. Кроме физического времени спектакля и сценического места действия, в драме существует и ассоциативное, «рассказанное» время и пространство. «Столкновение этих категорий, постоянные переходы из одной системы координат в другую составляет структуру драматического времени и пространства, по-своему единого и закономерного даже в самых запутанных, непроясненных построениях» [Владимиров, 1972, 133].

Драма — явление одновременно литературное и театральное. Драматург как произведение литературы можно интерпретировать по-разному. Спектакль же — это воплощение конкретной интерпретации на сцене. При постановке пьесы неизбежны потери некоторых деталей литературного произведения; иногда именно эти детали важны для целостного понимания текста. В данной статье мы обращаемся прежде всего к тексту пьесы; однако речь пойдет также и о сценическом месте и времени действия как о составляющих текста.

* * *

В «Аркадии» действие происходит в одной из комнат дома семьи Каверли. На сцене поочередно изображаются две эпохи — начала XIX в. и конца XX в., однако место действия не меняется. В обстановке комнаты нет ничего характерного для одной из эпох. Автор не раз подчеркивает их равнозначность, говоря, что обстановка не должна ущемлять ни одну из эпох. В конце пьесы оба хронотопа оказы-

ваются на одной сценической площадке и представителей двух эпох объединяет танец.

В самом начале пьесы Стоппард четко оговаривает границы изображаемого на сцене пространства: задний план (дословно: «стенка»), боковые стены. Ограниченность подчеркивается наличием закрытых дверей в боковых стенах. Интересно, что одна стеклянная дверь (*french window*) открыта. За окнами и стеклянными дверями расположен сад. По ходу пьесы сад претерпевает огромные изменения, однако эти изменения не видны зрителю, он узнает о них только из речи персонажей. Таким образом, сцена представляет собой как бы двойное ограничение: дом Каверли ограничен сценической площадкой до комнаты, а сад — стеклянными дверями до неких незначительных зарисовок.

Герои, помещенные в эти рамки, иногда чувствуют неудобство. В рамках сцены им становится тесно, не хватает места для выражения мыслей, эмоций. Персонажи XX в. хотят вернуться в прошлое, а герои XIX в. — увидеть будущее. Это им не удастся, но все же в конце пьесы хронотопы различных эпох сближаются. Стоппард помещает их на одно пространство сцены. У нового хронотопы расширены временные рамки. И теперь, в танце, героям двух эпох уже не тесно. Не решилась проблема нехватки места для Томасины, у которой на полях тетради не нашлось места для доказательства своей теоремы. Героиня долгое время пытается разгадать теорему Ферма, но ей это не удается. Интересно, что математик XVII в. написал в книге формулу, но для доказательства ему, опять же, не хватило места. Как известно, в драматическом произведении имеет место концентрация времени и пространства, однако в «Аркадии» Стоппарда эта концентрация выражена особо ярко.

Интересно проследить характер движения героев и предметов на сценическом пространстве в отдельные промежутки времени и при их смешении. Сравним глаголы движения, использованные автором при описании прошлого (1), настоящего (2) и их смешения (3).

1. В сценах 1, 3, 6, где изображается время-пространство XIX в., движение спокойно. Используются нейтральные глаголы движения: *to open, to leave, to enter, to arrive (through the open door), to follow, to retire, to turn, to progress (up the garden), to come in* и др. В упомянутых сценах встречаются и глаголы, обозначающие замедленное движение: *to sail out, to start to leave, to be about to leave, to prepare to leave, to move to leave*. Есть в этих эпизодах и «более интенсивные», «быстрые» глаголы: *to run off, to jump to one's feet, to hurry out*. Движения, направленные на какой-либо объект, можно рассматривать как «нейтральные» и «более решительные», «быстрые». К первой группе можно отнести следующие глаголы: *to examine, to read, to pick up, to put (the letter into a pocket), to scrutinize, to test, to close (the door)*; ко второй: *to bump into smth, to slam (the door, the book), to fling smth*.

2. В сценах 2, 4, 5 (настоящее), в которых действие происходит в конце XX в., не встречаются «медленные» глаголы. Многие из «нейтральных» глаголов совпадают с теми, которые относятся к сценам XIX в. (см. выше). Добавим к ним следующие: *to step out, to disappear, to go out, to cross, to return, to stand up, to approach*.

Назовем некоторые «быстрые» глаголы: *to run (out, away, into)*, *to jump up* и др. Движения, направленные на объект: *to take (a chair)*, *to look*, *to turn over (every page)*; *to slap (on the face)*, *to throw arms (around smb.)*.

В «Аркадии» существует закономерность: чем ближе конец пьесы, тем больше движения. Другая особенность заключается в том, что персонажи XX в. больше действуют, двигаются на сцене, чем герои XIX в. Отсюда — множество глаголов движения. Двери постоянно открываются, закрываются, как только выходит один герой — на пороге появляется другой. Персонажи практически не сидят на месте, они выходят в сад, заходят в дом, меняют обувь, подходят к столу, рассматривают книги и тетради; словом, они двигаются.

3. В конце пьесы (смешение прошлого и настоящего) темп убыстряется, возрастает стремление героев заглянуть в другое время (здесь имеется в виду интерес персонажей XX в. к прошлому, к тому же — ностальгия по XIX в.; а также желание Септимуса и Томасины увидеть будущее). Особенно эта смена темпа характерна для героев XIX в. В сцене 7 их движения становятся быстрыми и стремительными. В этом эпизоде встречаются, в частности, следующие глаголы: *to be chased*, *to scamper out (from under the table)*, *to pour a glass of wine*, *to toss (a lesson book)*, *to snatch*, *to turn the pages*, *to throw down*, *to tear (the page) off to draw*, *to gather (papers together)*. Данные выражения относятся к эпизоду до танца. Следует отметить, что в этой сцене темп резко возрастает. Это проявляется в сравнении с предыдущими эпизодами. Не столь заметно убыстрение темпа движения героев XX в. Они двигаются чуть быстрее, чем в предыдущих сценах. Приведем некоторые глаголы из заключительной (седьмой) сцены до танца, относящиеся к персонажам XX в: *to enter*, *to follow (out)*, *to reach*, *to cross*, *to look*, *to stagger out*, *to dig (into the basket)*, *to struggle (into one's jacket)*, *to burst (from the garden)*, *to stand*, *to turn* [Stoppard, 1993]. Автор как бы подстраивает темп одних персонажей под темп других. Теперь герои обеих эпох действуют одинаково быстро. К концу седьмой главы герои XIX и XX вв. готовы, находясь на одном сценическом пространстве (хотя и не замечая друг друга!), вместе танцевать под одну музыку.

Заметно, что характер движения героев двух изображенных эпох различен. Персонажи начала XIX в. действуют более спокойно, размеренно; но к концу пьесы темп заметно возрастает. Движения же героев XX в., напротив, быстры, они постепенно убыстряются к концу пьесы. В конце 7-й главы движения упорядочиваются, и герои обеих эпох кружат в вальсе.

Об ассоциативном времени и пространстве читатели и зрители узнают из речи персонажей. Ассоциативный хронотоп включает в себя то, что осталось за пределами сценической площадки. В него могут входить не только предметы или нечто такое, что мы воспринимаем через органы чувств, но и некие абстрактные идеи. К первой группе относятся дом, сад, беседка, шатер, эрмитаж, а также различные документы и книги, которые не появляются на сцене. Абстрактными идеями можно, в частности, назвать размышления героев о времени (которые становятся нематериальными символами времени в пьесе), модель будущего Томасины и др.

Не будем подробно останавливаться на рассуждениях о саде, отметим лишь,

что он постепенно менялся, в нем отражались признаки и веяния разных эпох. Сад в пьесе — это не только материальный предмет, который видят персонажи, но и символ: символ изменения. Есть в пьесе предметы, которые находятся далеко от героев, но которые реально существуют или существовали. Персонажи обеих эпох обращаются к ним, вспоминая о каком-то событии либо строя планы на будущее.

Абстрактные представления о времени и пространстве выражены через идеи и образы, символизирующие эти понятия. Как правило, герои рассматривают некие объекты (часто — конкретные, материальные) и на их примерах объясняют их суть, смысл. Стоппард опирается на два вида организации времени и пространства, о которых так много говорили в XX в.: по законам Ньютона и по теории хаоса. Эти идеи отражены в речи персонажей и в организации пьесы.

Мы видим, что в «Аркадии» Стоппард не только создает объемную пространственно-временную картину происходящего на сцене, но и высказывает свои представления о концепции времени и пространства в целом.

* * *

В «Индийском портрете» действие также происходит в разные периоды времени. Кроме того, место действия меняется (чего не было в «Аркадии»). На сцене поочередно появляются Индия 1930 г., а также Индия/Англия середины 80-х гг. XX в. В 80-е гг. герои хотят выяснить, что произошло с известной поэтессой Флорой Кру в Индии перед ее смертью, кто был с ней рядом. По замыслу Стоппарда сцена не должна быть разделена ни по временному, ни по пространственному принципу. Обстановка, предметы, которыми пользуются персонажи, не должны меняться в течение пьесы. Даже слуги в сценах двух разных эпох не меняются: «The servants operate freely between the two periods» [Stoppard, 1995, 57]. Интересно, что за окнами дома тоже есть сад, он тоже не виден.

Есть в пьесе некая ниточка, соединяющая два хронотопа. Это письма Флоры, адресованные сестре, Нэл. (В 80-е гг. к ней уже обращаются по-другому: «миссис Сван».) Они создают новый хронотоп, ассоциативный, «рассказанный». Он принадлежит обеим изображенным на сцене эпохам. Некоторые события, о которых говорится в письмах, просто не показаны на сцене (дорога в Индию). Часто в письмах Флора дает не только более полное, детальное описание обстановки, в которой она находится, но и высказывает свое отношение к ней: «...a verandah looking out at a rather hopeless garden... but with a good table and chair which does very well for working» [Ibid, 2]. Это не характерно для драматического произведения. Интересно, что, когда внимание переключается на письма, на сцене могут остаться персонажи как одной эпохи, так и двух разных. Если последнее происходит, то недолго, к тому же герои не видят друг друга. И все-таки в такие моменты можно говорить о сближении хронотопов.

Иногда кажется, что герои двух эпох взаимодействуют, но это лишь иллюзия. Например, Пайк (80-е гг.) говорит о болезни Флоры (тема, которая для героини 30-х была бы явно неприятной), Флора на эту реплику отвечает: «Заткнись!». Позже

мы слышим возглас Даса (героя 30-х): «Убирайся!». Выясняется, что эти слова обращены не к Пайку, как могло показаться, а к собакам, которых не видно на сцене, но слышен их лай.

Взаимодействие эпох может происходить и посредством героев, однако здесь речь идет не о взаимопонимании или взаимопроникновении, а о наличии общих персонажей. Один из персонажей пьесы заявлен как Раджа/политик. Один и тот же актер играет того и другого. В пьесе после общения с Флорой (где он — Раджа) он идет на встречу с Пайком (здесь он представлен как политик). Как персонаж 30-х он довольно много мог бы рассказать о Флоре, но в 80-е это уже другой герой, и все, что он может сделать, — это представить официальные документы о посещении Флорой Индии. Другим «общим» героем является миссис Сван, которая в юном возрасте получала письма сестры. Она не была свидетелем того, что произошло в те годы, и не может полностью воспроизвести происшедшее.

Общими предметами, связывающими две эпохи, являются также два портрета: карандашный набросок и портрет, сделанный индийской тушью. Это просто предметы, герои 80-х не знают доподлинно, в деталях, их истории, не знают о чувствах, в них вложенных. Для них в этих картинах несколько потускнела *rasa* (страсть).

В «Индийском портрете» автор вновь изображает на сцене две эпохи. Вновь герои более поздней эпохи пытаются воспроизвести картину происшедшего ранее. И вновь по принципу челнока (*shuttle*) Стоппард перемещает зрителей и читателей из одних времени и пространства в другие. Несмотря на то, что герои двух эпох ближе друг к другу по времени, чем в «Аркадии», чаще появляются на одной сцене, у них больше точек соприкосновения, — то, что произошло с героиней 30-х, до конца осталось неразгаданным.

* * *

«Открытие любви» с точки зрения пространственно-временной организации — произведение многоплановое. Перед зрителем предстает умирающий Альфред Эдвард Хаусман, представляющий, что он после смерти оказался в Аиде. Он вспоминает эпизоды из своей юности. Принцип челнока сохраняется: зритель переносится из подземного мира в мир воспоминаний. В связи с этим можно условно выделить два пространственно-временных слоя — земной и подземный.

Время в земном и подземном мире существенно отличается. В подземном мире оно застыло в своей бесконечности. Этот мир почти не наполнен событиями, в нем есть разговоры и воспоминания. Здесь нет суеты. А. Э. Хаусману не нужно бояться, что он не сможет со всеми повидаться, времени хватит, оно никогда не кончится. Эта бесконечность не пугает А. Э. Хаусмана. Наоборот, в конце пьесы он говорит: «Как я счастлив стоять на этом пустынном берегу и смотреть на равнодушные воды <Стикса>» («How lucky to find myself standing on this empty shore, with the indifferent waters at my feet» [Stoppard, 1997, 102]). АЭХу многое здесь кажется знакомым. В Аиде есть свое прошлое и будущее: Харону сказали

(в прошлом), что скоро придут (или придет?) ученый и поэт (в будущем). Однако это просто «было» и «будет»: неважно, когда это произошло или произойдет. В подземном мире нет дат, а возраст героя, попавшего сюда, не меняется.

Основная черта земного времени — его движение. Эта особенность подчеркнута в пьесе. На сцене часто меняются «земные» эпизоды. Перед зрителем предстают и три друга, собирающиеся на пикник, и они же, обсуждающие произведения античных авторов, и их профессора, играющие в крокет, и спорящие журналисты. В течение пьесы меняется и возраст героев. Стоппард еще в начале, называя действующих лиц, указывает и их возраст: Робинсон Эллис, профессор-латинист, 45 лет; Кэтрин Хаусман, сестра АЭХ, в возрасте 19 и 35 лет; У. Т. Стед, редактор и журналист, в возрасте 36 и 46 лет; Фрэнк Харрис, писатель и журналист, в возрасте 29 и около 40 лет. Это не основные персонажи пьесы. У ее главных героев возраст дан в «развитии»: Хаусман, А. Э. Хаусман, от 18 до 26 лет; Альфред Уильям Поллард, от 18 до 26 лет; Мозес Джон Джексон, от 19 до 27 лет. Таким образом подчеркивается подвижность, изменчивость. Кроме того, Стоппард замечает, что персонажей, появляющихся на сцене только в одном из двух актов, могут играть одни и те же актеры. Это и было сделано в первой постановке спектакля на сцене Королевского национального театра в Лондоне 25 сентября 1997 г. Ни один из актеров не сыграл лишь одну второстепенную роль. Исключением явилась лишь Эмма Дьюхерст, исполнившая роль Кэтрин, единственной женщины в пьесе. Движение времени подчеркивается также и действиями «земных» персонажей. Они пытаются догнать мячик для крокета, выигрывают соревнования на беговой дорожке, плывут в лодке.

Земной и подземный мир у Стоппарда взаимодействуют, прежде всего на ассоциативном, идейном, мысленном уровне. АЭХ после смерти попадает в Аид, подземное царство видится ему чем-то знакомым. Он узнает Харона, реку Стикс, знает, что тот вскоре должен будет попросить у него монету. АЭХ разговаривает с Хароном, чувствует себя достаточно комфортно... но продолжает мыслить земными категориями. Показателен такой пример. АЭХ и Харон проплывают мимо спорящих Джоуэта и Эллиса (те их не видят), и АЭХ восклицает: «Ох уж этот Бобби Эллис! Его поведение немного изменилось, но его интеллект нельзя спутать ни с чьим!» («That's Bobby Ellis! He's somewhat altered in demeanour, but the intellect is unmistakable!» [Stoppard, 1997, 26]). Люди обычно так говорят, сравнивая настоящее с прошлым. Здесь же — взгляд из будущего. Однако восприятие — земное. Интересно, что на мыслительном уровне происходит и обратное взаимодействие: земных персонажей с Аидом. Например, место для пикника, куда плывут на лодке друзья, они называют Аидом. Другой пример: Рескин и Джоуэт обыгрывают фразу О. Уайльда: «Когда я попаду в ад, я подумаю, что я всего лишь на Пэддингтоне», говоря: «Когда я на Пэддингтоне, я чувствую себя как в аду» [Ibid, 14—15]. Герои также изучают античность, мифы, легенды о подземном царстве. Естественно, что все это нельзя назвать собственно взаимодействием земного и подземного миров. Это мысленные перемещения из одного времени и пространства в другое. Однако мысленным взаимодействием двух миров автор не ограни-

чивается. Он помещает умершего АЭХа и юного Хаусмана на одну сценическую площадку. Поначалу Хаусман не видит АЭХа. Затем их диалог все-таки происходит. Это разговор между двумя временами. Рассказывая о своем прошлом, АЭХ как бы открывает секреты будущего Хаусмана. Однако в основном их разговор посвящен «вечным темам» (например, литературе).

Есть в пьесе символ, соединяющий эти два мира, — река Стикс. АЭХ, плывя с Хароном в лодке по Стиксу, мысленно попадает в Оксфорд своей юности, видит себя и своих друзей, также плывущих в лодке по реке на пикник в Аид, как они это называют.

* * *

Во всех трех пьесах общая пространственно-временная картина складывается из отдельных фрагментов, принадлежащих к разным эпохам или мирам. Часто хронотопы близко взаимодействуют, но здесь мы говорим не о их взаимопроникновении, а о дополнении друг друга. Точки зрения героев разных эпох на одно и то же событие не всегда совпадают, что позволяет читателю сформировать целостное представление о происшедшем.

Злобина А. Отражения настоящего // Новый мир. 1996. № 9 [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.agama.ru/win/R_CLUB/JOURNALS/novyi.mir/n9/knobos.htm

Бартон Энн. На прогулку еще раз / Пер. с англ. Г. Шульги // Иностр. лит. 1996. № 2. С. 74—78.

Фридштейн Ю. Г. Розенкранц, Гильденстерн и другие [Послесловие] // Стоппард, Том. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и другие пьесы. СПб., 2000.

Lazere A. Indian Ink [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.culturevulture.net/theater/indian_ink.htm

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопр. литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 234—407.

Хализов В. Е. Драма как явление искусства. М., 1978.

Владимиров С. В. Действие в драме. Л., 1972.

Stoppard T. Arcadia. L.; Boston, 1993.

Stoppard T. Indian Ink. L.; Boston, 1995.

Stoppard T. The Invention of Love. L., 1997.